

# LAS FUENTES DE LA APOTEOSIS DE SAN JERÓNIMO DE ZURBARÁN

JUAN DE DIOS HERNÁNDEZ MIÑANO

AL monasterio de Guadalupe fue llamado a participar en su decoración, Francisco de Zurbarán, con la realización de una serie de lienzos destinados a la sacristía y a la capilla de san Jerónimo. Se trata de cuadros dedicados a exaltar la gloria de frailes y priores que dignificaron el recinto y la orden desde el siglo XV al XVII.

Zurbarán es contratado para esta empresa porque su fama como pintor está en pleno apogeo después de haber demostrado sus dotes y valía en los cielos andaluces.

El programa de la sacristía termina con la realización de los “siete lienzos... de santos religiosos, hixos del dicho convento”,<sup>1</sup> según se recoge en las cláusulas del contrato que publica Palomero en su reciente trabajo. Sin embargo, no está concluida su labor en el monasterio, ya que inmediatamente se dispone a llevar a cabo una serie de telas dedicadas al fundador de la orden, san Jerónimo.

La obra de Zurbarán en la capilla de san Jerónimo exalta las virtudes del santo eremita, con los cuadros dedicados a las Tentaciones y la Flagelación por los ángeles; a todo lo cual pone punto final una obra de pequeño formato, denominada tradicionalmente *la perla de Zurbarán*, que representa la Apoteosis del santo (fig. 1) que se dispone en lo alto del retablo.

Todavía pintaría el maestro de Fuente de Cantos dos grandes lienzos para el coro alto de la iglesia del monasterio, que llegarían al monasterio algún tiempo después y de los que hay constancia del cobro de los mismos por Zurbarán.<sup>2</sup>

Pero nosotros vamos a centrar nuestra atención en una obra de este universo pictórico tan maravilloso como genial que este extremeño universal desarrolla en Guadalupe: la *Apoteosis de san Jerónimo*. Sin duda alguna, viene a representar el momento cumbre de la madurez del pintor, con un lenguaje barroco, donde el fondo y la forma se aúnan para dar como resultado una obra maestra. La calidad del paisaje y el volumen de la figura del santo son impresionantes. Sin embargo, son

notas a las que nos tiene acostumbrado el pintor, aunque aquí alcancen calidades insuperables. Lo que nos parece más novedoso es el tremendo esfuerzo que Zurbarán realiza para procurar disipar el habitual estatismo, tan característico en sus cuadros, creando un espacio muy dinámico por el continuo movimiento de los ángeles que en tropel y cada uno a su aire, se esfuerzan por contribuir a elevar la nube donde está el santo. Este esfuerzo del maestro por configurar la escena en total libertad de movimiento, es del todo de admirar, sobre todo si se piensa que Zurbarán no siente a penas interés por el escorzo, ni por la agitación barroca. Ese gusto por las figuras que arquean su cuerpo para que las veamos hundirse en la profundidad, que conocemos en Caravaggio o en Ribera, se encuentra reñido con su amor a las composiciones reposadas y tranquilas, en las que el esfuerzo físico no existe y los arrebatos son casi siempre espirituales. Probablemente, Zurbarán no parece tener un gran dominio del espacio. Angulo, al respecto, dice: “a caso no hubiera sido capaz de crear composiciones complicadas y movidas”.<sup>3</sup> Pero también es verdad que el maestro prefiere siempre escenas sencillas en apacible quietud. Aun así, se esfuerza a veces en tratar de plasmar el movimiento porque sabe que el gusto de la época así lo demanda; aunque ello le supone trabajosos esfuerzos para poder captar en el espacio figuras en dinámicas actitudes, cuyos resultados no son siempre los deseados. Como, por otra parte, trabaja sin descanso para poder satisfacer los encargos y las necesidades económicas de su familia, no puede ocuparse en realizar todos los estudios previos, que serían necesarios para mejorar su dominio espacial y el movimiento. Recurre, por tanto, muchas veces a tomar y adaptar a su estilo, el trabajo realizado por otros artistas. Así, grabados, dibujos, bocetos y pinturas ajenas pasan directamente a sus obras. Pese a todo, su talento es indiscutible, sobre todo, cuando se piensa en su capacidad para crear composiciones impecables y del todo originales.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Palomero Páramo, J., *Los zurbaranes de Guadalupe*, Badajoz, 1990, pág. 137 y ss.

<sup>2</sup> Brown, J., *Los retablos del coro alto de Guadalupe: dos obras maestras de Zurbarán olvidadas*, B.S.A.A., t. LI, Valladolid, 1985, págs. 387-392.

<sup>3</sup> Angulo, Diego, *Historia del Arte*, II, Madrid, 1966, pág. 334.

<sup>4</sup> Gállego, Julián, *Zurbarán*, III, Barcelona, 1976, pág. 35.





Fig. 1. *Apoteosis de san Jerónimo*. Zurbarán. Capilla del monasterio de Guadalupe. 1639.

Volviendo al cuadro que nos ocupa, la *Apoteosis de san Jerónimo* despertó siempre entre los estudiosos de la obra del maestro una devoción casi mística. Sin embargo, en algunos la admiración se fundía con el escepticismo al considerar cómo había podido lograr el extremeño de forma tan conjuntada y armoniosa la agitación más dinámica de toda su obra, teniendo en cuenta sus carencias y lo poco proclive al desarrollo de escenas en movimiento. Milicua fue el primero en resolver la incógnita al advertir la utilización de modelos rubenianos.<sup>5</sup> En efecto, Zurbarán hace suyos, sin ningún reparo, algunas figuras de ángeles que acompañan a la Virgen en su camino hacia el cielo, pertenecientes al lienzo *la Asunción*, obra de Rubens, realizada entre 1615-1618, y destinada a Notre-Dame de la Chapelle de Bruselas, hoy en la Academia de Düsseldorf (fig. 2).

Está claro que Zurbarán, como en tantas ocasiones, debió utilizar grabados o estampas relativas al cuadro, modelos de inspiración. En este sentido, Pérez Sánchez dice que cuando muere, en el inventario de su pobre ajuar aparecen unos cincuenta grabados, instrumentos de trabajo, “resobados del pasar y repasar ante cada nuevo encargo. El asidero del pobre provinciano”.<sup>6</sup>

La inequívoca fuente de inspiración de la *Apoteosis de san Jerónimo* es del todo concluyente. Una confrontación de ambos cuadros pone en evidencia que se trata de apropiaciones literales de figuras de ángeles sin modificaciones significativas, sin exceptuarnos oportunos cambios de posición en un intento, quizás, de ocultar todo lo posible el origen de la fuente. A pesar de todo, el resultado no es una mera transposición de figuras sin más. Por el contrario, los préstamos son manejados con tal talento y habilidad que da movimiento a una sabia y genial “mise en scène”, que prueba, de modo inequívoco, su capacidad creativa. Es por tanto, en sus austeras escenas y en sus personalísimas composiciones, llenas de misticismo y silencio, donde está, sin duda, sus más altos logros. En otras palabras, el resultado final de su obra justificaría la utilización de modelos ajenos.

No obstante, no todas las figuras angelicales pintadas por Zurbarán en la *Apoteosis de san Jerónimo*, podrían ser consideradas como inspiradas por Rubens. Por lo que se podía pensar que él había creado el resto con gran esfuerzo y en consonancia con los modelos utilizados. Especialmente, el ángel situado en primer plano, el más bello de todos, cuya torsión y giro es un claro exponente del espíritu de libertad del barroco.



Fig. 2. *Asunción de la Virgen*. Rubens. 1615-1618.

<sup>5</sup> Pérez Sánchez, Alfonso E., *Francisco Zurbarán, Historia 16: El arte y sus creadores*, nº 17, Madrid, 1993, pág. 72.

<sup>6</sup> Pérez Sánchez, revista *Goya*, nº 64-65, Madrid, 1965, pág. 268.



Hoy, por fin, sabemos que ese ángel tampoco es de Zurbarán. Probablemente, fue colocado en primer plano no porque fuese suyo, sino porque lo consideró el más logrado y porque, además se trataba de una fuente casi desconocida, lo que hacía más difícil su atribución. En efecto, su autor es el italiano Angelo Michele Colonna<sup>7</sup> (fig. 3).

Se trata de una obra perteneciente a una de las series de dibujos, de la formada por el legado Fernández Durán (F. D.) constituida por dos mil setecientos ochenta y cinco dibujos, donados al Museo del Prado en 1931, de los cuales unos mil trescientos o mil cuatrocientos son italianos y de ellos, los catalogados como del siglo XVII son en la actualidad unos quinientos.<sup>8</sup> Todos los dibujos procedentes de este legado llevan su propio sello y numeración. La gran tradición boloñesa de la pintura al fresco está espléndidamente representada en ella con obras, entre otros, de Angelo Michele Colonna que inicia en las iglesias de su ciudad la moda de las pinturas fingidas, de amplio eco en España, hasta el punto de que Velázquez lo invitará a venir a Madrid en 1658.<sup>9</sup>

El ángel en cuestión es bello ejercicio de movimiento y sabia utilización del escorzo, que Zurbarán no duda en utilizar de forma muy destacada en el cuadro. Aparece sentado, en un momento en que gira el cuerpo, ofreciendo entonces el torso de frente y la cabeza proyectada hacia el fondo de la escena, al tiempo que levanta el brazo izquierdo por delante de su cabeza. Todo él es una armoniosa conjunción de dinámicos movimientos de indudable efecto teatral. Su compleja ejecución podría tener justificación dentro de una "pintura de la dificultad", tan propia de la sensibilidad barroca.

El dibujo lleva en el reverso una atribución antigua a Colonna, confirmada, no obstante, por Manuela B. Mena Márquez en su edición del *Catálogo de dibujos italianos del siglo XVII*, al afirmar que su estilo es muy semejante a otros dibujos preparatorios para los frescos del Palacio Público de Bolonia, de 1676, realizados por el artista italiano. Incluso, sostiene que podría ser de ese mismo periodo.<sup>10</sup> Sin embargo, nosotros pensamos que esas conclusiones no son válidas, si tenemos en cuenta que alguna estampa o grabado relativo al dibujo estaba necesariamente en poder de Zurbarán antes de 1640, pues de lo contrario no se explica cómo pudo utilizarlo en 1639, fecha de la ejecución de la *Apoteosis de san Jerónimo*. Por tanto; si mantenemos la atribución del dibujo a Colonna, como parece desprenderse

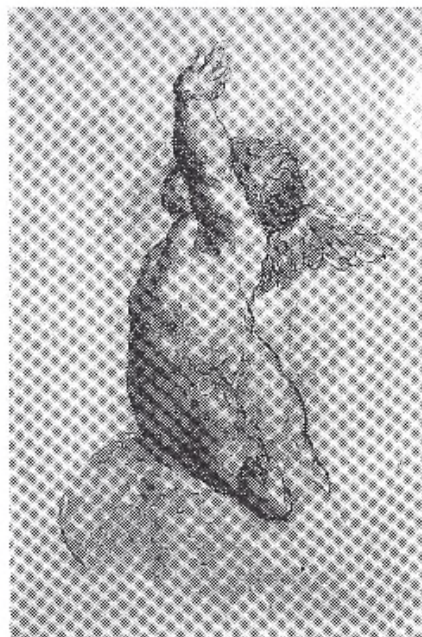


Fig. 3. *Angelito sentado sobre una nube*. Angelo Michele Colonna. F.D. 1072.

por su reverso, tuvo que ser realizado, con toda seguridad, mucho antes que los estudios preparatorios para los frescos del Palacio Público de Bolonia, como pretende sostener la ex directora del Museo del Prado. En realidad, fue ejecutado en la década de 1630, y muy probablemente, como boceto para alguna figura de amorcillo en el fresco de la *Aurora* en el Palacio Pitti, fechado a finales de la década de 1630.

De cualquier modo, el préstamo, magistralmente utilizado en el cuadro, nos obliga de nuevo a referirnos a la sabiduría creativa de Zurbarán y a su extraordinaria capacidad para dar nacimiento a escenas memorables, sin que su capacidad como pintor quede mermada. Al contrario, al tomar una figura tan movida y situarla en la escena en una posición preferencial, tuvo la necesidad de encajarla con el resto de los ángeles, lo que dio lugar a determinados cambios de lugar. De este modo, se convertía en un claro punto de referencia esencial; por encima de la estática figura de san Jerónimo que, pintada con el virtuosismo habitual, pierde su pretendido protagonismo, convirtiéndose, hasta cierto punto, en

<sup>7</sup> Murray, Peter and Linda, *Arte y Artistas*, Barcelona, 1987, pág. 120. Colonna, Angelo Michele, Ravenna (Como) 1604-Bolonia, 1687. Nacido en Ravenna, cerca de Como, en 1604, Colonna estudió en Milán con Daniele Crespi; más tarde marcha a Bolonia y entra en el taller de Girolano Curti "il Dentone", pintor especializado en la decoración al fresco de perspectivas y arquitecturas fingidas, aún en la tradición manierista, con quien Colonna ha realizado ya algunas obras como ayudante de su maestro, y en ese periodo comienza su colaboración con Agostino Mitelli que, como él, había sido discípulo de Dentone, creando entre los dos la conocida como decoración de *quadrature* consistente en arquitectura fingidas, vistas en perspectiva de abajo arriba, que dejan una apertura celeste en el centro y en la que se entremezclan las figuras en grupos aislados y aéreos o jugando entre las balastradas y las columnas. El éxito de la fórmula inventada por Colonna y Mitelli se extiende rápidamente por Italia y pintan en Florencia (1637-41) para el duque Ferdinando II de Medicis en los salones del Palacio Pitti; en 1650 trabaja en el palacio Balbi en Génova; en 1653, junto a Mitelli, decora el Oratorio de san Girolano en Rimini; en 1655, de nuevo en Bolonia realizan los frescos de la iglesia de san Domenico y san Michele in Bosco. Llamados por Velázquez, Mitelli y Colonna llegan a España, a la Corte de Felipe IV, en 1658. Mitelli muere en 1660 y Colonna permanece en Madrid hasta 1662. Las obras que aquí realizaron tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la pintura decorativa madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, en artistas como Claudio Coello o Rizzi.

<sup>8</sup> *Catálogo de dibujos italianos del siglo XVII*, n° VI, ed. de Manuela B. Mena Márquez, Madrid, 1983, págs. 7-19. El valor de estos dibujos es realmente muy desigual, quizá debido a su diferente procedencia y a una selección poco rigurosa como coleccionista de D. Pedro Fernández Durán. Muchos dibujos llevan marcas de colecciones del prestigio en el pasado como la de Sir Joshua Reynolds o la de Pierre-Jean Mariette, y a ellas pertenecen sin duda los dibujos de más elevada calidad en el Prado.

<sup>9</sup> Murray, Peter and Linda, ob. cit., pág. 119.

<sup>10</sup> *Catálogo de dibujos italianos del siglo XVII*, n° VI, ed. de Manuela B. Mena Márquez, Madrid, 1983: el dibujo aparece con el n° 93.



una figura secundaria. El resultado, una escena grandiosa, donde los préstamos pierden personalidad hasta diluirse, absorbidos en una nueva génesis creativa, que da nacimiento a una de las más bellas escenas de todo el arte barroco europeo, en lo que a este género se refiere. El extremeño es ahora más barroco que nunca y aleja el tópico de su falta de capacidad para crear el movimiento. En este sentido, no puede extrañarnos que desde muy antiguo, el cuadro haya recibido los mejores halagos de la crítica, incluso el apelativo, durante mucho tiempo de *la perla de Zurbarán*.

Con el tiempo la Apoteosis de san Jerónimo es objeto de culto especialmente el grupo angelical, que va a servir de fuente de inspiración a nuevas generaciones todavía inmersas en el espíritu tardobarroco. Así en el siglo XVIII, Manuel Salvador Carmona,<sup>11</sup> uno de los grandes grabadores españoles, tomará con toda naturalidad, para su *Asunción de la Virgen* algunos ángeles, entre los que se encuentra el ideado por Colonna<sup>12</sup> (fig. 4). Sin embargo, Salvador Carmona, no tiene dudas, pues sabe que lo que le inspira y recoge es el espíritu creativo de Zurbarán y nada más.



Fig. 4. Grabado de la Asunción de la Virgen. Manuel Salvador Carmona. Madrid. 1763.

<sup>11</sup> Carrete, Juan y Checa, Fernando, *Summa Artis*, n° XXI, Madrid, 1987, pág. 485. Manuel Salvador Carmona, de origen humilde, nace en 1734 y estudió en la Academia de san Fernando, escultura y dibujo. En 1752, marcha a París donde estudia grabado. Se casó en segundas nupcias con Ana Mengs, hija del famoso pintor alemán. Fue director de la Real Academia de san Fernando y grabador de Cámara de S.M. el rey Carlos III. La obra de Manuel Carmona se caracteriza por el delicado manejo del buril, con que consigue multitud de matices y un tratamiento perfecto de las sombras, mediante las que crea efectos de profundidad. El lento y paciente aprendizaje en París con Nicolás Dupuis le hizo asimilar el dominio del buril con los más célebres maestros del grabado francés.

<sup>12</sup> *Libro de Evangelios*, 1765, Madrid: Colección de ocho grabaciones realizadas por los hermanos Manuel y Juan Antonio Salvador Carmona.